

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

ВИПУСК 104

Драматургічна
організація
музичного твору



Київ 2012

ЗМІСТ

Щерица Т. Музыкальная драматургия как потенциал творческой индивидуальности композитора	3
Лисенко Ю. Образно-стилістична характерність народно-інструментального тембру в сучасному репертуарі для балалайки	14
Савченко Д. Драматургічні функції конструктивних засобів фактури на матеріалі мотетів Орландо Лассо	21
Шумилина О. Партесные концерты на стихотворные тексты (к вопросу о драматургическом потенциале тембра певческого голоса. ...	28
Кащенко Ю. Система отношений пространства и времени как фактор конституирования циклической драматургии клавирных сюит И.С. Баха	38
Коростелев В. Принципы интерпретации символики в органичных хоральных обработках И. С. Баха	51
Моячан В. Драматургический потенциал французской лирической оперы 50-х – 60-х годов XIX века	63
Онащенко К. Остінатність у контексті драматургії симфонічного руху. "Пасифік 231" А. Онегера	71
Овчарова Т. Темброва драматургія теми Бога у циклі «20 поглядів на немовля-Ісуса» О. Мессіана	81
Вишинський В. Рух як композиційно-драматургічний фактор у Другій симфонії Д. Шостаковича	87
Проскурня А. Модус скерцо как носитель идеи зла в творчестве Д. Шостаковича (на примере оперы «Катерина Измайлова»).	96
Варданян О. О «драматургичности» инструментальных произведений А. Хачатуряна (на примере Концерта для фортепиано с оркестром)	106
Крайська І. Про роль „драматургічних вузлів” у циклах прелюдій і фуг українських композиторів другої половини XX століття	113
Черкашина-Губаренко М. Любовь за границами жизни и смерти (еще раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви»)	120

ДВИЖЕНИЕ КАК КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ФАКТОР ВО ВТОРОЙ СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА

«Самая фундаментальная проблема, остававшаяся в течение тысячи лет неразрешённой из-за её сложности, – это проблема движения», – писал А. Эйнштейн [27, с. 8]. Действительно, изучение законов движения стало первой ступенью на пути постижения повсеместно наблюдаемых в природе явлений, а так – и самой природы. Ещё Аристотель считал недопустимым оставлять вопрос движения нерассмотренным, поскольку незнание того, что есть движение, «необходимо влечёт за собой незнание природы» [3, с. 103]¹. Отметим, однако, что необходимость всестороннего рассмотрения проблемы движения существовала не только в философских и естественнонаучных практиках, но и в осмыслении явлений искусства². В контексте же музыкально-эстетических и музыкально-теоретических концепций вопросы, связанные с движением, приобретают особое значение и важность.

Традиция рассматривать музыку сквозь призму теории движения была заложена в древнегреческой философии. Ключевой фигурой здесь является Аристотель, который неожиданно, вразрез своим общим философским выводам отделил движение от движущегося предмета и представил его предметом целого искусства – музыки. Рассматривая музыку как средство воспитания, философ вслед за Платоном

¹ Итогом размышлений философа стала его перипатетическая теория движения, утратившая свою актуальность с открытиями Г. Галилея и И. Ньютона. Заметим, что различные концепции движения с их гносеологическими и онтологическими обобщениями стали своеобразными репрезентантами эпох и сложившихся в них представлений. Именно эта идея заложена в определении понятия движения, данном в «Новой философской энциклопедии»: «Движение – понятие философского дискурса, направленное на описание и объяснение онтологических характеристик природы и предполагающее определенную концептуальную схему или научно-исследовательскую программу, в которых по-разному интерпретируется связь движения с пространством, временем, материей» [21, с. 596].

² В своих работах А. Лосев специально отмечал, что движение, наравне с развитием и становлением, является необходимой категорией, без которой «невозможно построение никакой философии истории, не говоря уже о включенной в эти рамки философии культуры» [15, с. 9].

конституировал близость музыкального движения и психического¹. Отсюда проистекает теория музыкального этоса, в которой осуществилась попытка связать воедино человека, мир и искусство. Объединяющим началом как раз и выступило «слышимое движение», которое, как пишет А. Лосев, является античной аксиомой музыкального этоса [17, с. 590].

Философы последующих эпох, объясняя природу музыки, открывая её законы, так или иначе касались проблемы движения как такового, а также его связи с движением психическим. Так, в Средневековье теория музыкального этоса приняла вид учения о моральном значении музыки, в эпоху Ренессанса – концепции о темпераментах, далее трансформировавшейся в теорию аффектов. Наконец, движение выступило и как категория описания элементов самой музыки². Открытие экспрессивного качества движения знаменовало собою пересмотр выразительных активов того или иного искусства, что хорошо прослеживается на примере эпохи Барокко (об этом пишет, в частности, М. Лобанова [14, с. 66-67]).

Сложившаяся тенденция развивалась и далее. Фактор движения сыграл существенную роль в формировании жанра, ставшего своеобразным репрезентантом музыкального Классицизма – симфонии. М. Арановский указывал, что по отношению к инструментальным формам барокко критерием новизны в симфонии стал метод представления эмоций в движении, становлении, изменении; специфическим типологическим признаком становятся моменты «сдвигов в выражении»³. Так, четыре части симфонии предстают как сопоставление четырёх контрастных,

¹ Эти аристотелевские выводы А. Лосев называл «историческим чудом» и «мировым открытием». Более того, по мнению исследователя, такое учение о музыке можно найти лишь в XIX-ом и XX-ом веке (см. [16, с. 629-632]).

² См., например, высказывания по этому поводу Григория Нисского, Августина, Боэция, Иоанна Скотта Эриугена в сборнике «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» [19].

³ Исследователь пишет: «<...> показ относительно стабильного психического состояния сменяется изображением *процесса* переживания, *изменения* аффекта, картины душевных *движений* (везде курсив Арановского. – В.В.)» [2, с. 19]. Примечательно, что в английском, французском, немецком языках слово *emotion* (эмоция) происходит от корня *moto*, что значит движение. На латыни *motio* есть и движение, и эмоция.

организованных особым образом движений¹. В свою очередь, каждая из этих частей является суммой движений, логика соотношений, противопоставлений, столкновений, разрешений которых не только воздействует на драматургию произведения, но и определяет её специфику.

Эти идеи находим в трудах Б. Асафьева, ставших важной вехой в изучении проблемы движения в музыке². Так, в своей работе «Музыкальная форма как процесс» учёный постулировал, что движение, наравне с механизмом восприятия и запоминания музыки, является основным инструментом для понимания специфики процесса музыкального формирования. При этом Асафьев выражает сожаление, что законы музыкального движения, напрямую вытекающие из самого звучащего материала, «не поддаются пока точному определению» [6, с. 29]. Мысль же о том, что движение может предстать как фактор драматургического процесса, содержится в одном замечании исследователя, касающегося особенностей организации баховских «Английских сюит». Асафьев указывает, что самым большим завоеванием оформления этих сюит стал развитой прелюд, который предшествует аллеманде, как «противоположение “свободного” движения движению, скованному ритмо-формулой танца <...>» [6, с. 165]. Факт наличия противопоставленных друг другу различноорганизованных движений и логика их дальнейших отношений (см. у Асафьева [6, с. 165-166]) выступают необходимыми условиями, позволяющими функционировать системе музыкальной драматургии и тем самым вести о ней речь³.

¹ Не случайно в английской и французской традиции части симфонии выражаются словом «movement» («mouvement»), которое переводится как «движение». Интересно, что Б. Асафьев предпочитал обозначать части симфонии именно в значении французского «mouvement», так как считал, что этим термином «оттеняется их независимость от предпосылок прикладного характера» [6, с. 188].

² Особое место в данном вопросе занимает работа А. Лосева «Музыка как предмет логики», где философ среди прочего отмечает, что «новое основоположение музыки должно говорить о музыкальном движении» [18, с. 331].

³ Противопоставление двух движений, в основу которых положены различные организующие принципы, выступает как столкновение тезиса с антитезисом и вытекающим из этого рядом следствий.

Динамическая концепция музыкальной формы создавалась Асафьевым в то время, когда композиторы, по словам учёного, строили «свои звуковые концепции на основе реально испытанных движений, а не только внутренних переживаний, созерцаний, воспоминаний» [5, с. 248]. Движение являлось не только своеобразным инструментом выражения, не только особой эстетической установкой, выступающей как обоснование инновационного характера новых техник композиции, но и становилось содержанием произведения¹.

Дмитрий Шостакович, тогда молодой, набирающий силу композитор, был активным участником этого процесса. Так, после написанной в 1925 году Первой симфонии Шостакович специально, как на это указывает В. Бобровский, обратил своё внимание на запечатление именно движения в качестве основного художественного «информатора», так как «через рисунки движения и объектов внешнего мира, и самих людей <...> постигается существо происходящего» [8, с. 6]. Ярким примером этому может служить соната для фортепиано оп. 12, с которой начался так называемый авангардный период творчества композитора. По мнению большинства исследователей, идея движения в этом произведении является центральной². Вторая симфония, сочинённая в 1927 году, после эпатировавших консерваторские круги «Афоризмов», – третье произведение этого периода. В нём движение выступает в иной роли, и для его реализации Шостакович нашёл уникальные для того времени решения.

Таким образом, объектом настоящего исследования является Вторая симфония Дмитрия Шостаковича; предметом – движение как композиционно-драматургический фактор. В обозначенном ракурсе это

¹ Показательным в этом отношении представляется произведение А. Онеггера «Симфоническое движение №1» (1923 г.) более известное как «Пасифик № 2-3-1»: «В процессе сочинения “Пасифик” я, признаюсь, руководствовался весьма отвлеченным замыслом вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, несмотря на то, что в это время его темп делался бы более медленным <...>» [22, с. 164]. Позже композитором были написаны ещё два «Движения» – «Регби» (1928 г.) и «Симфоническое движение № 3» (1932-1933 г.).

² См. у В. Бобровского [7, с. 160-161].

произведение Шостаковича в отечественном и в зарубежном музыкознании не рассматривалось¹, что, в свою очередь, определяет актуальность. Представление логики реализации композиционно-драматургического плана, где движение выступает его активным участником, является целью данной работы. Специально уточним, что в данном случае движение выступает не как неотъемлемое свойство музыки (в силу её временной природы), *но как определённая структура, обладающая суггестивным свойством*.

Как известно, композитор написал симфонию по инициативе Агитотдела Музсектора Госиздата, что определило её тему². Однако присутствующие в этом заказе идеологические рамки компенсировались полной свободой в выборе стилевых ориентиров. На практике это значило, что заложенная в программе произведения политическая идея оформлялась средствами, актуальными в первую очередь для композитора, а не продиктованными конъюнктурой³. Творчески бунтующему Шостаковичу это должно было импонировать⁴.

Симфония состоит из двух больших разделов: инструментального и хорового, каждый из которых имеет свою логику формирования. М. Сабинина, рассматривая инструментальный раздел как цепь «взаимно обусловленных фрагментов, иллюстрирующих сюжет», «вмещает» их в

¹ В редких случаях такой подход мог выступить как элемент общего анализа, но определяющим не был.

² Образно-смысловая структура произведения была продиктована утверждённой Агитотделом программой. По мнению Л. Акопяна, в своих центральных позициях программа соответствовала давнему сотериологическому мифу, повествующему о спасении и освобождении. В общем, как пишет исследователь, Шостакович во Второй симфонии реализовывал фундаментальную мифологическую схему эпохи, ставшей исходной точкой в формировании доктрины социалистического реализма [1, с. 55-57].

³ На это указывает, в частности, Г. Орлов [23, с. 58].

⁴ Вторая симфония явилась первой масштабной работой композитора после небольшого творческого кризиса, который спровоцировали, по признанию самого Шостаковича, работа тапёром в кинотеатрах и несовершенство консерваторской системы композиторского образования. Выход из кризиса был обозначен сменой художественных приоритетов, экспериментированием в области формы, жанров, музыкальных стилей, средств музыкального выражения, обострением внимания к проблеме музыкальной динамики и статики, в общем проблемы движения. Отметим, что по выполнению работы композитор должен был получить значительную, по тем временам сумму (500 р.), которая бы позволила осуществить его мечту – поездку в Париж [26, с. 113]. Кроме этого, симфонию должна была быть исполнена и издана. В сумме всё это явилось достаточно мощным аргументом в пользу решения композитора принять заказ и взять обязательство на его выполнение (о сложностях, сопровождающих Шостаковича при выполнении работы см., в частности, его письма к Б. Яворскому [26, с. 114-117]).

трёхчастную схему со вступлением и варьированной репризой¹; с другой стороны, хоровой раздел базируется на принципах строфической формы [24, с. 67].

Однако каждый эпизод инструментального раздела стилистически дифференцирован, имеет законченную структуру, представлен своим типом и скоростью движения. Л. Акопян, отталкиваясь от схемы Сабининой, рассматривает его как чередование блоков «Allegro» и блоков «Meno mosso», названных им интерлюдиями [1]. Такой подход к вопросу формирования части представляется более интересным, так как в этом случае обнаруживается периодичность (по типу ABA_1B_1 , где **A** – блоки «Allegro», **B** – интерлюдии), придающая структуре большую логичность, стройность, законченность; чётче выявляются пропорции, акцентированным представляется вступительное «Largo». Скорость движения, т.е. темп, в этом случае выступает как фронтальная сторона художественного облика произведения и его разделов².

Особое значения для раскрытия драматургического плана симфонии имеет начальное «Largo», где композитор реализует идею хаотического движения в замкнутом пространстве. Его границы определяются струнной группой, где каждый последовательно вступающий голос излагает, как пишет А. Шнитке, «условную равномерно ползущую тему» со своим однотипным ритмическим рисунком [25, с. 504]. Постепенно движение замыкается – начинается оstinato вращение голосов по кругу, что

¹ Схема инструментального раздела согласно анализу М. Сабининой:

Largo – Allegro – Poco meno mosso – Allegro molto – Moderato
 — А /и. 13/ — А₁ /и. 25/ — В /и. 29/ — А₂ /и. 53/ — С /и. 58/ [24, с. 67].

² Подобную трактовку находим в работах М. Арановского и Е. Назайкинского, наделявших темп титульными функциями, представивших его как средство семантической дифференциации, как некую грань, концентрирующую в себе темперамент произведения и различных его частей (см. [2], [20]). Более того, по мысли Н. Арнокура темповые соотношения выступают не только как объединяющее средство, придающее целому законченный вид, но и являются весомым фактором в осуществлении драматургических взаимосвязей [4, с. 164]. Заметим, что многие композиторы не начинают процесс сочинения, пока вопрос верной скорости движения и темповых отношений остаётся неразрешённым (показателен в этом опыт И. Стравинского, Н. Мясковского, Л. Андриссена). Таким образом, образовавшаяся во Второй симфонии Шостаковича периодичность, где важную роль играет именно фактор темповых соотношений, представляется следствием тщательно продуманного композиционного плана (в обоих «Allegro» даже совпадают указания скорости по метроному – $\text{♩} = 152$).

приводит к образованию закрытого характера структуры. Таким образом, в результате соединения в рамках одного тембра движущихся с разной скоростью множества независимых, мелодически нейтральных голосов достигается эффект внутренне подвижной, но внешне статичной, замкнутой звуковой массы¹. По замечанию Э. Денисова, поскольку степень выразительности каждого голоса низкая (в основе – гаммообразное движение), то в этом случае *внимание слушателя целиком переключается на восприятие движения как такового* [12, с. 456].

Одновременно на фоне движущегося звукового пласта струнных (и совершенно независимо от него) засурдиненная труба (позже флейты, туба) интонирует тему, гармонически «поддерживаемую» тромбонами; тем самым осуществляется противопоставление медных и струнных. Л. Акопян тему трубы назвал «бесконечной мелодией», т.е. такой мелодией, которая может быть рассмотрена как чистое становление, осуществляемое посредством постоянного интонационного обновления. Для того чтобы процесс обновления ощущался явно, Шостакович в качестве константного элемента вводит романтический «мотив вопроса»². Так, в результате одномоментного представления двух разнотипных движений – статичного, инерционного, замкнуто-кругового, с низким коэффициентом выразительности и экспрессивного, постоянно обновляемого, внутренне динамичного, – создаётся некоторый драматургический потенциал, усиленный также тембровым сопоставлением (струнные – медные духовые).

При формировании этих движений композитор не выходит за рамки изначально выбранного ресурса и метода работы с ним. Такой подход может быть определён как *интенсивный*. Результатом его длительного применения стало образование как внутренне динамичных («бесконечная

¹ «Это – приём оркестрового движения в статичной его разновидности <...>», – писал Э. Денисов [12, с. 455].

² «Мотив вопроса» становится опорным интонационным комплексом, который сменяется другими, тем самым и осуществляется движение (как о теоретической проблеме см. об этом у Асафьева [6, с. 26])

мелодия» трубы), так и статичных, замкнутых структур (звукокомплекс струнных)¹. Таким образом, «интенсивность» становится ключевым понятием, позволяющим определить тип движения данного раздела симфонии в целом.

Непосредственная реализация сложившегося драматургического потенциала начинается в последующем активном, устремлённом «вперёд» «Allegro» (ц. 13-24, ♩=152), где проявляет себя идея маршевости² (организованного, целенаправленного движения). «Направленность вовне» – центральная характеристика этого раздела. Композитор тут не ставит перед собой никаких ресурсных ограничений (привлекается весь оркестровый аппарат, происходит формирование новых интонационных комплексов – в общем, наблюдается стремление к количественному накоплению как своего рода восполнению дефицита, сложившегося после «Largo»).

В образно-смысловом плане сопоставление разделов «Largo» и «Allegro» представляется как столкновение фундаментально-константного, замкнутого («вселенский хаос», согласно программе) и активного, действенного, мобильного (энергия, направленная на становление нового порядка). Обобщённо это можно представить как *конфликтное сопряжение движений интенсивного* (как было определено ранее) и *экстенсивного склада*³.

¹ Заметим, что внутренней динамики «мелодии трубы» оказывается недостаточно для преодоления инерции кружения струнных – бесконечность мелодического развёртывания поглощается тупой бесконечностью кругового движения. Замечательно об этом пишет Акопян: «<...> тянущиеся вверх и опадающие мелодические фразы духовых словно выкристаллизовываются из бесструктурной магмы струнных, чтобы потом вновь растворится в ней <...>». Заметим, что статичность, некоторая монотонность, однообразность будет присуща многим первым частям крупных произведений Шостаковича, в частности, в Пятой, Шестой симфониях. При этом композитор будет использовать именно *интенсивный* подход.

² Пунктирный ритм в мелодических голосах и однообразный, подчёркивающий каждую долю такта в сопровождающих; наличие фанфарных, призывных интонаций. Кроме того, этот раздел симфонии вызывает устойчивые ассоциации с определённо-маршевыми эпизодам Первой симфонии композитора.

³ Дихотомия «интенсивное – экстенсивное» активно задействована в анализах В. Задерацкого [13]. По словам А. Ганжи, ценность применённого учёным подхода состояла в том, что «он впервые осуществил структурно-функциональный анализ музыки Шостаковича и Стравинского, не сводя этот анализ к формальным процедурам, а объединяя предложенные композиторами типы музыкального становления с высвечиваемыми попутно смыслами» [11, с. 4]. «Интенсивное» и «экстенсивное» в контексте проблем

Своё максимальное выражения экстенсивное, стихийно-динамическое получило во втором «Allegro» (эпизод *fugato* /ц. 30-47, $\text{♩}=152/$ и следующий за ним /ц. 48-53/). Важно, что этот раздел выступает как *полная* противоположность начальному «Largo», несмотря на то, что в обоих случаях реализуется идея неупорядоченности, бесконтрольности, в общем, аллеаторичности. Однако интенсивность использования строго определённого ресурса и образование кругового, замкнутого движения придаёт структуре «Largo» черты статичности, тогда как в «Allegro» главенствует принцип нарастания (наращивание энергетического потенциала) вследствие применения противоположного экстенсивного подхода. Таким образом, *драматургическая идея столкновения разноорганизованных движений находит совершенное воплощение; тем самым реализуется принцип, который станет неотъемлемой чертой стиля Шостаковича – принцип «поляризации конфликта»* (определение А. Веприка).

Снижение накопившейся в этом «Allegro» динамики наблюдается во второй интермедии (эпизод «Meno mosso» /ц. 56, $\text{♩}=100/$, далее «Moderato» /ц. 58-68/). Однако интенсивность мелодического развёртывания компенсирует произошедший энергетический спад. «Бесконечная мелодия» этого эпизода¹ предстаёт как своеобразная рифма к мелодии начального «Largo» (даже присутствует «мотив вопроса»); с другой стороны, в этой теме актуализируется ключевой мотив первого «Allegro»². Вектор

музыкального мышления XX века стало темой кандидатской диссертации самой А. Ганжи [11]. Эта же пара понятий широко используется А. Войтенко применительно к принципам формирования оркестровых составов

[9]. В настоящем исследовании понятия «интенсивное» и «экстенсивное» используются в схожем значении, но для рассмотрения иных музыкальных явлений. Так, интенсивность есть характеристика структуры, определяемая мерой отдачи каждого используемого её ресурса и элемента. Отсюда интенсификация – процесс, осуществляемый посредством максимально полного использования данных компонентов. Под экстенсификацией подразумевается привлечение дополнительных ресурсов, которые ранее не были частью системы, что приводит к её расширению (наблюдается направленность вовне). Акцент в данном случае стоит не на качественном показателе, а на количественном.

¹ В партии альтов (ц. 56).

² Так называемая фигура качания (см. 3 такт от ц. 18 партия валторны, зона ц. 20 партия труб и ц. 58, ц. 59 партия альтов, ц. 64 партия кларнета). О её семантическом поле см. [1, с. 61-62].

музыкального движения второй интерлюдии направлен в сторону постепенного просветления, что реализуется посредством тембровых метаморфоз¹. В целом же этот эпизод предстаёт как этап развития линии интенсивности, начатой в «Largo».

В хоровой части симфонии раскрывается подоплёка предшествующих перипетий и подводится драматургический итог. Решающим оказывается заключительный раздел (ц. 88-96), где разновекторное и разноскоростное гаммообразное движение помещено в тонально-ясную диатоническую среду (в отличие от хроматизированного, атонального, как бы неупорядоченного движения «Largo»). Таким образом, чистая энергия движения получило ещё одно, решающее воплощение. В свете вышесказанного данное драматургическое решение представляется как искомый «ответ» на столкновение статичного, замкнутого, кругового, внутренне интенсивного движения начального раздела симфонии и экстенсивного, целенаправленного движения двух «Allegro». В образно-смысловом плане это должно символизировать переход от хаоса, от смутного, неопределённого брожения к новой Гармонии; тем самым завершение драматургического развёртывания знаменуется обретением нового качества.

Так, движение выступило не только как локально-выразительное средство, но и как особый композиционный инструмент, как фактор драматургического процесса, формирующий и реализующий его потенциал. В итоге активного функционирования этого фактора была оформлена композиционно-драматургическая модель, которая отличалась от сложившейся в Первой симфонии (в частности, в её финале) или Первой фортепианной сонате, где начальное стремительное, действенное

¹ См. мелодическую линию эпизода: **Viole** => **Ob.+ Fg** => **Cl.** => **Fl.** => **solo Violin**. Налицо стремление к достижению светлого, хрупкого, прозрачного звучания (в сопровождающих голосах струнные /в конце *div. viole tremolo* в высоком регистре/, динамика ***pp***; ключевые ремарки эпизода – *espressivo*, *morendo*). Руководящим принципом в описанной цепи тембровых преобразований стал *принцип тембрового интегрирования* (определение Ю. Ищенко).

развёртывание сменялось резким снижением динамики, вплоть до возникновения ощущения статичности (серединный раздел), после чего следовало постепенное ускорение и возвращение к музыке «взрывного тону́са» в заключительной части формы¹. В данном же случае внутренне беспокойная, активная статика становится исходной точкой драматургического становления, а динамика (действенность) – следующим этапом. В свою очередь, раздел перед хоровым эпизодом предстаёт как возвращение статического начала в плане осмысления предшествующих процессов. В общем, вырисовывается драматургическая триада «статическое => динамическое => статическое», ставшая характерной для Шостаковича в среднем периоде творчества². Таким образом, Вторая симфония – первое произведение большой симфонической формы, где был апробирован этот ведущий драматургический принцип. Кроме этого, в симфонии проявил себя принцип поляризации конфликта, который станет ключевым в обнаружении конфликтного сопряжения в последующих симфониях композитора, например, в первой части Пятой симфонии³. Во Второй симфонии его применение представило в наглядной форме идею конфликтного столкновения разноорганизованных движений – интенсивного и экстенсивного. Наконец, интенсивность и экстенсивность как принципы прочно укрепятся в дальнейшей творческой практике Шостаковича, определив, в частности, специфику работы с тематизмом и его развитием. Весь обозначенный ряд особенностей стилистики композитора обусловлен его слышанием музыки как пребывающей в непрерывном движении, ибо, по утверждению самого Шостаковича: «Искусство без движенья для меня не искусство <...>» [26, с. 474].

¹ Об этом пишет Л. Гаккель [10, с. 253].

² Об шостаковичевской драматургической триаде писал В. Бобровский. Учёный представил её как «активное созерцание – действие – осмысление» (более подробно см. [7, с. 166-167])

³ При сопоставлении темы главной партии и марша из разработки идея поляризации прослеживается на всех уровнях организации музыкальной целостности. В образно-смысловом плане марш выступает как изнанка темы главной партии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества / Л. Акопян. – СПб. : «Дмитрий Буланин», 2004. – 474 с.
2. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Сов. Композитор, 1979. – 289 с.
3. Аристотель. Сочинения в четырёх томах / Аристотель. – М. : Мысль, 1981. – Том III. – 613 с.
4. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур ; [пер. с нем. С. Грохотова]. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 280 с.
5. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
7. Бобровский В. Статьи. Исследования / В. Бобровский ; [сост. Е. Скурко, Е. Чигарёва]. – М. : Сов. композитор, 1988. – 296 с.
8. Бобровский В. Четвёртая симфония (истoki симфонизма Шостаковича) / В. Бобровский // Д. Шостакович. Проблемы стиля. : сб. статей / [сост. и ред. Т. Лейе]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – Вып. 149. – С. 6–29.
9. Войтенко А. Специфика оркестровых составов Николая Мясковского / А. Войтенко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Проблеми музичної інтерпретації : зб. Статей / [упоряд. В. Москаленко]. – К., 2011. – Вып. 95. – С. 310–320.
10. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
11. Ганжа А. Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века : автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / А. Ганжа. – М., 2006. – 24 с.
12. Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича / Э. Денисов // Дмитрий Шостакович : сб. статей / [ред. составитель Г. Орджоникидзе]. – М. : Сов. композитор, 1967. – С. 439–499.
13. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
14. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
15. Лосев А. Античная философия истории / А. Лосев. – М. : Наука, 1977. – 207 с.
16. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Лосев. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – 880 с.
17. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Лосев. – М. : «Искусство», 1979. – 815 с.
18. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев // А. Лосев. Из ранних произведений. – М. : «Правда», 1990. – С. 195–390.
19. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / [сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова]. – М. : Музыка, 1966. – 574 с.
20. Назайкинский Е. О предметности музыкальной мысли / Е. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. статей / [ред.-сост. М. Арановский]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 44–69.
21. Новая философская энциклопедия в четырёх томах / [науч.-ред. совет В. Стёпин, А. Гусейнов]. – М. : Мысль, 2010. – Т. I – 744 с.
22. Онеггер А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер. – Л. : Музыка, 1979. – 264 с.

23. Орлов Г. Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения / Г. Орлов. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 332 с.
24. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стил. Исследование / М. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
25. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича / А. Шнитке // Дмитрий Шостакович : сб. статей / [ред. составитель Г. Орджоникидзе]. – М. : Сов. композитор, 1967. – С. 499–532.
26. Шостакович в письмах и документах / [ред.-сост. И. Бобыкина]. – М. : ГЦММК им. М.И. Глинки, 2000. – 567 с.
27. Эйнштейн А. Эволюция физики: развитие идей от первоначальных понятий до теории относительности и квантов / А. Эйнштейн, Л. Инфельд. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2009. – 320 с.

Виталий Вышинский. Движение как композиционно-драматургический фактор во Второй симфонии Д. Шостаковича. На материале Второй симфонии Дмитрия Шостаковича показана реализация композиционно-драматургической функции движения; выявлены формирующие принципы различных по складу движений; обозначен ряд драматургических принципов, ставших ключевыми в зрелом периоде творчества Дмитрия Шостаковича.

Ключевые слова: творчество Д. Шостаковича, категория движение, драматургия, экстенсивность, интенсивность.

Vitaliy Vyshynskyi. Rukh yak kompozitsiynno-dramaturhichnyi faktor u Drugii simfonii D. Shostakovicha. Na materiali Drugoi simfonii Dmitra Shostakovicha продемонстровано реалізацію композиційно-драматургічної функції руху; виявлено формуючі принципи різних за складом типів рухів; означено ряд драматургічних принципів, які стали ключовими у зрілому періоді творчості Дмитра Шостаковича.

Ключові слова: творчість Дмитра Шостаковича, категорія руху, драматургія, екстенсивність, інтенсивність.

Vitaliy Vyshynskyi. Motion as a factor of composition and dramatic concept in the Second Symphony of D. Schoctakovich. The author displays the functioning of motion as a factor of composition and dramatic concept using the Second Symphony of D. Schostakovich as an analytic material. The formative principles of different types of motion are revealed. The dramaturgic principles, essential for the middle period of Schostakovich's creative work, are specified.

Key words: Dmitri Schoctakovich's creativity, motion category, dramatic concept, extensiveness, intensity.